

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE

SEDE DI FORLÌ

CORSO DI LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

La supercazzola: il discorso senza senso, l'ironia e la beffa comunicativa

CANDIDATO:

Andrea Bonvicin

RELATORE:

Francesco Giardinazzo

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Secondo Appello

INDICE

1. Introduzione.....	i
2. La commedia all'italiana.....	2
2.1 La nascita della supercazzola.....	3
3. Il contesto conversazionale.....	7
4. La supercazzola.....	9
5. La metasemantica.....	15
5.1 Il grammelot.....	18
6. Conclusione.....	20

1. Introduzione

Questa tesi vuole essere in parte un tributo a quella grande figura del cinema italiano che è stata Ugo Tognazzi, nella biografia del quale ho trovato diversi spunti per la stesura del mio lavoro.

Con la seguente tesi non ho la pretesa di sostenere un'idea, una teoria, un'opinione; il mio obiettivo, se di obiettivo si può parlare, non è quello di convincere, ma di interessare, catturare e accompagnare il lettore fino alla fine. La scelta dell'argomento è scaturita non da laboriose ricerche e letture, ma da una molto più semplice e informale occasione: un ritrovo tra amici. Gli amici miei. Tra chiacchiere e discorsi sfocianti spesso in un'ironia assurda ci siamo ritrovati a guardare un film di vecchia data, *Amici miei* appunto (1975, regia di Mario Monicelli). La commedia tratta di quattro uomini di mezz'età, quattro amici i quali si incontrano spesso e volentieri per farsi beffa di malcapitati, perlopiù ometti non particolarmente svegli, un po' per combattere le noie e le insoddisfazioni delle loro vite quotidiane, un po' semplicemente per gioco. Uno di questi buontemponi in particolare si diletta in un sofisticato interloquire senza senso, al fine di aggirare l'ascoltatore facendogli credere che si stia effettivamente parlando di qualcosa: è il conte Mascetti (Ugo Tognazzi, 23 marzo 1912 – 27 ottobre 1990), disoccupato di nobili origini, il quale si è giocato tutto il patrimonio di famiglia al gioco d'azzardo e si ritrova costretto a una quotidianità oltremodo modesta, se non povera, sempre tuttavia affrontata con atteggiamento incurabilmente aristocratico. Forse proprio questo dettaglio della sua personalità è esemplificativo della sua specialità nelle burle: la cosiddetta supercazzola. Questo termine è entrato da poco nella lingua italiana, e lo Zingarelli lo descrive così: «parola o frase senza senso, pronunciata con serietà per sbalordire e confondere l'interlocutore»¹. Perché esemplificativo? Il conte non si sente parte della realtà in cui vive e ciononostante vi deve combattere, sopravvivere tra le difficoltà di una famiglia disgraziata, un amante per niente riconoscente, il peso della fine del suo passato mai accettata, tutto contornato da un vago e onnipresente spettro dello Stato italiano inefficacemente burocratico. Questo *uomo ridicolo** si trova così a respirare un po' di vita nell'unico modo che consente di schivare tutti gli ostacoli senza mai superarli veramente: l'ironia. È un'ironia amara, spesso fine a se stessa, caratterizzata da una profonda auto-consapevolezza e da un conseguente disinteressamento ai doveri, al noioso, al ripetitivo: una fuga attraverso la «dissimulazione del proprio pensiero dietro parole che hanno significato opposto o

¹ Lo Zingarelli 2017, [comp. di *super-* e un deriv. di *cazzo*; da una battuta dell'attore U. Tognazzi nel film *Amici miei* (1975) di M. Monicelli (1915-2010)]

diverso da quello letterale»². Ma si tratta davvero di un nascondersi, se è voluto e consapevole? O è piuttosto la scelta di una visione del mondo? Difficile dirlo.

Prendo volutamente distanza da temi comprovati, discussi, criticati e quindi più facilmente documentabili, diciamo più “scientifici”, decidendo di avventurarmi nell’inganno e nella magia della parola, navigando ciecamente nel limbo tra il detto e il non detto, guidato solo da una naturale spinta verso la creatività e una piccola bussola fatta di citazioni e rimandi a diverse opere. Tenterò così un modesto excursus che vuole prendere spunto dall’arte, cinematografica e letteraria, aggrapparsi alla linguistica e lasciare poi spazio all’esperienza di vita da cui ha preso forma.

2. La commedia all’italiana

Il tema da me scelto è tratto da un film che si inserisce nel filone cinematografico della cosiddetta “commedia all’italiana”, nata negli anni Cinquanta e affermata attorno agli anni Settanta nel Belpaese. Questo periodo coincide con quello che verrà definito il “boom economico”: l’Italia fa esperienza di un «mutamento radicale della mentalità e dei costumi, la nascita di un nuovo rapporto con il potere e con la fede, la ricerca di nuove forme di emancipazione economica e sociale, nel lavoro, nella famiglia, nel matrimonio.»³ Sono queste le fondamenta su cui si basa la commedia all’italiana, oltretutto a gran parte del cinema neorealista: infatti, essa

«definisce un genere di cinema comico-satirico di matrice neorealista [...]In origine, la commedia all’italiana era stata la continuazione del Neorealismo in chiave più leggera. Il Neorealismo aveva reagito alla programmatica artificialità dei film di regime privilegiando la verità sulla ricostruzione (la strada invece del teatro di posa), il dialetto sulla lingua neutra, gli attori-popolari su quelli di formazione accademica, e mescolando il comico al drammatico.»⁴

Negli anni del boom, tuttavia, si cominciavano a prediligere film più leggeri, rispetto alla greve e cruda realtà messa in scena dal cinema neorealista (si pensi a film come *Ladri di biciclette*), che distraessero dall’instabile situazione sociale e psicologica che la guerra si era lasciata dietro. Si

² Lo Zingarelli 2017, voce “ironia”

*Citazione a fini stilistici che riprende un ruolo interpretato da Tognazzi nel film *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981, diretto da B. Bertolucci)

³ Raffaella Silipo, articolo de La Stampa: *La commedia all’italiana cos’è?*, pubblicato l’1 dicembre 2010 ([link](#))

⁴ Treccani online, Enciclopedia del cinema, voce “Commedia all’italiana”

sviluppa così la commedia all'italiana: «Si fecero film, in altre parole, che partendo dall'attualità scherzavano su una materia di per sé piuttosto tragica, arrivando talvolta persino alla morte di uno dei personaggi principali.»⁵ Inoltre, come asserì Monicelli in una delle sue varie interviste, questo tipo di commedia prende ampio spunto dalla commedia dell'Arte, una modalità di fare teatro nata nel secolo XVI in Italia (non a caso vari attori di *Amici miei* come Moschin o Tognazzi provengono da una vasta esperienza in teatro), in cui, allora come nel cinema degli anni 50-60, si trattavano temi tragici in chiave ironica.* Se osservati attentamente, infatti, film quali *I soliti ignoti* o, appunto, *Amici miei*, nascondono dietro la facciata satirica un'incurabile amarezza, una profonda insoddisfazione nei confronti dell'esistenza e una malcelata paura della morte. È proprio questa paura contro la quale combattono i quattro "anti-eroi" di *Amici miei*, e una delle armi più affilate che brandiscono è proprio la supercazzola.

2.1 La nascita della supercazzola

Da dove può nascere la curiosità, l'interesse, forse addirittura il bisogno di escogitare un espediente ironico quale la supercazzola? Per rispondere a questa domanda farò prevalentemente riferimento all'analisi del film *Amici miei*, nonché alla biografia di U. Tognazzi *La supercazzola. Istruzioni per l'Ugo* (a cura di R. Buffagni, 2006).

Nel film il conte Mascetti (Tognazzi), principale interprete della supercazzola, sente gravare sulle sue spalle il peso di un ridente passato ormai perduto, dopo essersi giocato tutto il patrimonio della famiglia nobile da cui proviene, e quello di una situazione familiare soffocante, con una moglie perdutoamente innamorata di lui quanto disperata nel cercare di tenere incollato il quadretto, poiché di mezzo vi è anche una figlia, una bambina con ovvie e conseguenti problematiche psicologiche. Egli è di sangue nobile e nonostante tiri avanti, come si suole dire, senza una lira, non perde il suo ostinato orgoglio, il suo disgusto per la gente comune e per le vite anonime. Questo ragazzone che si rifiuta di invecchiare ha inoltre una giovane amante, solo vagamente attratta da lui, la quale gli causa più problemi e frustrazione che giovamento, poiché costretto a inseguire tutti i suoi capricci infantili. La sua quotidianità è così completamente sregolata, senza appigli e sicurezze, anche perché rifiuta categoricamente la possibilità di lavorare e quindi di avere orari e paletti di sorta, mentre il tempo continua a scorrere inesorabile e la paura

⁵ Ibidem

*La commedia dell'Arte verrà approfondita nel seguito della tesi

di diventare vecchi, che è poi quella di morire, diventa un pensiero incessante. Il suo svago più ambito è allora quello di ritrovarsi con gli amici a fare le cosiddette “zingarate”: burlarsi di qualsiasi persona, essi stessi inclusi, in qualsiasi momento e luogo. Il divertimento è per loro un bisogno per sentirsi umani, per scrollarsi di dosso la serietà della vita che forse non ha poi così tanta importanza, e godere di quei rari momenti di totale spensieratezza e gioia, ben descritti dal Perozzi (Philippe Noiret) in *Amici miei – Atto I*: «Il bello della zingarata è proprio questo: la libertà, l'estro, il desiderio. Come l'amore: nasce quando nasce e quando non c'è più è inutile insistere, non c'è più.» Tutti e quattro, il Mascetti, il Perozzi, l'architetto Rambaldi (Gastone Moschin) e il Necchi (Duilio Del Prete), o meglio cinque, con l'entrata del dottor Sassaroli (Adolfo Celi) verso la fine dell'atto I della trilogia di *Amici miei*, provenienti dai più svariati contesti lavorativi e familiari, non esitano un attimo quando si tratta di ricongiungersi per fare celia, come se questo tornare bambini e giocare assieme fosse la più autentica espressione di vita, e tutto il resto –mogli, figli, occupazioni- una pallida monotonia sullo sfondo. È molto interessante il paragone fatto dal personaggio di Noiret precedentemente citato: forse il bisogno di ironizzare, di non prendere niente sul serio, di farsi beffa del mondo circostante, è lo stesso bisogno che si prova per l'amore irrazionale, sbrogliato da qualsiasi contesto sociale o morale e per il quale si percepisce la netta possibilità, anzi l'impellente desiderio di lasciare tutte le proprie conquiste, i propri doveri, le proprie immagini di sé lentamente costruite quotidianamente per inseguire questo richiamo folle, insensato, eppure terribilmente attraente. Rimangono memorabili le scene nelle quali i quattro, dopo essersi accordati per l'ennesima zingarata, vanno a chiamare il dottor Sassaroli, puntualmente impegnato in difficili operazioni chirurgiche e il quale, appena accortosi dell'arrivo degli amici, fa rimandare il malcapitato paziente in corsia, anche se si tratta di un caso di vita o di morte.

Cercando di segnare uno sfondo il più ricco possibile del “perché” della supercazzola, prima di addentrarsi nel “cosa” e nel “come”, può anche essere utile soffermarsi sul “chi”: su questo incredibile personaggio del conte Mascetti, indissolubilmente legato al vero Ugo Tognazzi, figura tanto amata e discussa del cinema italiano. Dico indissolubilmente legato perché durante la sua carriera egli scelse spesso, per quelle che poi erano le sue interpretazioni migliori, personaggi con caratteristiche simili alle sue personali:

«Quando interpreto un personaggio che mi assomiglia, posso aggiungere senza difficoltà parecchi tic personali e i miei tic non sono identici a quelli degli altri; offro così al pubblico una dimensione media in cui si può riconoscere. Costruisco un personaggio identico a tutti ma che, nello stesso tempo, è Tognazzi. È un signore che cammina, si muove, ha un certo tipo di espressione quando deve rispondere a certe esigenze psicologiche o sentimentali, a certe situazioni buffe o commoventi: in quel momento, se piango, piango come piange Tognazzi nella vita e quindi, rifacendomi alla mia esperienza personale, posso aggiungere qualcosa alla costruzione del mio personaggio. [...] In alcuni film da me interpretati il personaggio era addirittura dentro di me o per lo meno mi era sottobraccio.»⁶

Come per ogni artista degno di questo nome è difficile tracciare una linea di confine tra la sua vita e le sue opere, tra la sua propria personalità e quella dei suoi personaggi; così anche Tognazzi stesso non amava prendere troppo sul serio le cose, beffandosi spesso e volentieri di persone di pubblica fama (vedi l'intervista di Pippo Baudo durante la trasmissione *Domenica in...* del 1980, trasmessa da Raiuno⁷), o prendendosi gioco di situazioni che diventavano quantomeno scomode, ma assolutamente esilaranti. A sostegno della tesi citerò un esempio che considero, in senso lato, una supercazzola, un particolare avvenimento che coinvolse Tognazzi in prima persona:

«(...) [Ugo Tognazzi] in pieno imperversare del terrorismo politico ordisce la beffa situazionista di “Ugo grande vecchio delle Brigate Rosse”. Per chi sia troppo giovane per rammentarla, la beffa andò così. Usciva negli anni Settanta un giornale satirico, “Il Male”, diretto da Vincenzo Sparagna, che pubblicava false prime pagine di quotidiani. In quegli anni, si discuteva e favoleggiava molto su chi fosse il grande capo segreto delle BR (nella hit-list, ai primissimi posti c'era Toni Negri, che finì sul serio in prigione). “Il Male” colse la palla al balzo, e pubblicò una falsa prima pagina de “Il Giorno” con foto di Ugo trascinato via da due carabinieri sotto il titolone *Ugo Tognazzi capo delle BR*. Posso testimoniare che vidi quella prima pagina affissa su molte bacheche di Bologna, con i crocchi di gente che leggeva, ci cascava e ricamava sul tema “dove andremo a finire”. Prodigiosamente, nessuno se la prese seriamente con Ugo, [...]»⁸

L'effetto è, anche in questo caso, sicuramente quello di “sbalordire e confondere” il lettore; un interlocutore qualsiasi tende, generalmente, a credere a ciò che legge o ascolta, per cui si ha

⁶ U. Tognazzi, *La supercazzola. Istruzioni per l'Ugo* (2006 Arnoldo Mondadori Editore) a cura di Roberto Buffagni, pp. 129-130

⁷ [Ugo Tognazzi intervistato da Pippo Baudo, 1980](#)

⁸ U. Tognazzi, op. p. 16

sempre un certo “vantaggio” se il proprio scopo è quello di aggirarlo (vedi Grice e i Principi di Cooperazione a pag. 5).

È un’ironia giocata a filo con la realtà, la posta in gioco è più o meno alta ma il rischio sussiste; ed è proprio il rischio che probabilmente stuzzicava una persona come Tognazzi, alla continua ricerca di stimoli per sentirsi ancora giovane, vivo (esempio lampante ne è la sua indefessa passione per le donne). Egli sapeva che alla fine del percorso non ci sono né vincitori né vinti, che prendersi gioco degli altri non avrebbe fatto di lui una persona più furba, più intelligente, migliore: faceva semplicemente uso dell’ironia in quanto escamotage quanto mai complesso, intricato e affascinante che ci fa obliare il pensiero della morte. Checché ne si pensi, questo è in fondo il tema principale del film di Monicelli. La moglie, ricordandone le parole, dice: «*Amici miei* riguarda la morte: in pochi lo dicono, si preferisce parlare solo di una serie di straordinarie zingarate, toscane doc. Ma Mario lo diceva sempre. I protagonisti sono adorabili vitelloni che cercano di non pensare alla vecchiaia e alla morte, rimuovendo la realtà delle loro vite a volte miserabili e giocando come bambini.»⁹. La morte, Tognazzi la incontrò mentre recitava a teatro, quando improvvisamente fu colpito da un ictus e lo dovettero ricoverare all’ospedale, dove un dottore menagramo lo apostrofò con queste parole:

«Caro Tognazzi, lei vuole ritornare a casa? Mi dispiace, ma lei qui deve fare quello che decidiamo noi, non quello che vuole lei. Lei è malato, se lo metta bene in testa. L’ictus che l’ha colpita è solo un avvertimento; può preludere a qualcosa di più grave. Lei ha avuto una bella vita, ha avuto denaro, successo, donne; è stato un uomo fortunato. Pensi a quelli che non hanno avuto una decima parte di quello che ha avuto lei. Io mi sono fatto trent’anni d’ospedale mentre lei andava in giro a godersela. Le è andata bene. Ma ora quel tipo di vita è finita per lei. Non può tornare indietro. Deve rassegnarsi. Non è più il Tognazzi di una volta, quello che stava su tutti i giornali, abbracciato alla fidanzata di turno. Finiti gli applausi, i contratti milionari, e le allegre mangiate con gli amici e le amiche. La pacchia è finita, caro Tognazzi. Lei non va a casa, lei sta qui dove la possiamo curare. Ma le ripeto, non si illuda di tornare quello di prima. Il Tognazzi che fa ridere la gente, che si porta a letto le donne più belle del mondo, non c’è più. Tognazzi è diventato come uno di noi, che tiriamo avanti la carretta col nostro magro stipendio, da quarant’anni sempre con la stessa moglie. Vedrà che le farà bene. Se non altro, potrà godersi tanti bei ricordi.»¹⁰

⁹ Tratto dall’articolo di La Repubblica: *Amici miei, un cult lungo quarant’anni*, pubblicato il 31 luglio 2015 ([link](#))

¹⁰ Ugo Tognazzi, op. pp. 211-212

«Sei ore dopo, Ugo moriva.»¹¹ Questo epilogo si direbbe una crudele caduta senza scherzosi appigli dentro al baratro di cui si era a lungo beffato, nonché lo scontro con la verità dell'uomo medio, il quale trascorre la sua esistenza a fare sacrifici, ad accumulare, a fare provviste per uno scopo più elevato, che col passare del tempo viene spesso persino dimenticato. Una realtà che l'attore non aveva mai accettato, ma che attraverso il pensiero concreto della morte si era materializzato in tutta la sua imponenza, portando con sé il lugubre senso di colpa di non essere mai stato previdente, coerente, di aver desiderato troppo.

Tuttavia, la sua biografia indica questo evento come una leggenda. È probabile che si tratti solo di un racconto. D'altronde, forse neanche il trapasso è immune all'ironia, come lo testimoniano le ultime parole del conte Mascetti, personaggio interpretato da Tognazzi, dopo la morte del Perozzi, figura principale dell'atto I: «Ma che, è morto sul serio?»¹²

3. Il contesto conversazionale

Per comprendere come sia possibile la riuscita di una supercazzola vorrei trattare alcuni aspetti della pragmatica, prendendo in considerazione degli studi del linguista britannico H. Paul Grice (1913-1988). Egli sosteneva che, in una normale situazione comunicativa, gli interlocutori tendano naturalmente a essere cooperativi: «I nostri scambi verbali non sono di solito una successione di osservazioni prive di rapporti reciproci, né sarebbe razionale che lo fossero. Essi sono piuttosto tipici esempi di un comportamento, almeno in una certa misura, cooperativo; ciascun parlante vi riconosce un intento o una serie di intenti più o meno comuni o almeno una direzione accettata di comune accordo.»¹³ Egli riassume questa plausibile supposizione in quello che viene denominato “Principio di Cooperazione”, descritto nel modo seguente: «conforma il tuo contributo conversazionale a quanto è richiesto, nel momento in cui avviene, dall'intento comune accettato o dalla direzione dello scambio verbale in cui sei impegnato»¹⁴. Il P.d.C. viene

¹¹ Ugo Tognazzi, op. p. 212

¹² *Amici miei – Atto I*

¹³ H. P. Grice, *Logic and conversation* (1975), tr. it. *Logica e conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione* (1993, il Mulino, trad. di G. Moro), p. 59

¹⁴ H. P. Grice, op. p. 60

riassunto in quattro massime conversazionali dal richiamo kantiano: Quantità, Qualità, Relazione e Modalità. Tali massime vengono indicate dal linguista in questo modo:

«La categoria della Quantità si riferisce alla quantità di informazione che deve essere fornita e comprende le seguenti massime:

1. Dà un contributo tanto informativo quanto richiesto (dagli intenti dello scambio verbale in corso);
2. Non dare un contributo più informativo di quanto sia richiesto. [...]

La categoria della Qualità comprende una supermassima “Cerca di dare un contributo che sia vero” e due massime più specifiche:

1. Non dire ciò che ritieni falso;
2. Non dire ciò per cui non hai prove adeguate. [...]

Nella categoria della Relazione colloco un'unica massima, e cioè «Sii pertinente». [...]

Infine, la categoria della Modalità, che si riferisce non già (come le categorie precedenti) a quanto è stato detto, bensì alla *maniera* in cui è stato detto, comprende la supermassima “Sii perspicuo”.»¹⁵

Quando si fa una supercazzola ci si disinteressa volontariamente di cooperare con il proprio interlocutore, cosa che invece verrebbe molto più naturale. Infatti, Grice afferma che:

«Queste analogie hanno a che fare con una questione, riguardante il Principio di Cooperazione e le massime ad esso connesse, che considero fondamentale, ossia su quale base possiamo assumere che i parlanti in generale si comporteranno nella maniera prescritta da questi principi. Si tratta di un'assunzione che a quanto pare facciamo [...]. Una risposta ottusa, ma senza dubbio da un certo punto di vista adeguata, è che il fatto che la gente si comporti in effetti in questo modo è una verità empirica riconosciuta; ha imparato a comportarsi così fin dalla più tenera età e non ne ha perso l'abitudine; e anzi discostarsi radicalmente da questa abitudine comporterebbe uno sforzo non indifferente. È molto più facile, ad esempio, dire la verità che inventare delle bugie.»¹⁶

Nel tentativo di analizzare la supercazzola, che seguirà nel prossimo paragrafo, nonché in tentativi personali di metterla in atto, ho dovuto effettivamente constatare la sofisticatezza dell'artificio ironico, tutt'altro che spontaneo, automatico, ma che anzi richiede una buona

¹⁵ H. P. Grice, op. pp. 60-61

¹⁶ H. P. Grice, op. pp. 62-63

porzione di “genio” come lo descrive il Perozzi: «Che cos'è il genio? È fantasia, intuizione, decisione e velocità d'esecuzione.»¹⁷

4. La supercazzola

La supercazzola nasce quindi dal desiderio e dal bisogno di distrarsi dalla greve realtà quotidiana, che porta i cinque personaggi della trilogia di Monicelli a elaborare esilaranti sketch. Paradossalmente queste beffe, atte semplicemente a divertire, assumono quasi le caratteristiche dell'arte, che per essere plasmata ha bisogno innanzitutto di passione e ispirazione, ma anche di tecnica. Tognazzi esprime infatti la supercazzola in modo così convincente e divertente da farla sembrare quasi un classico della celia, sempre attuale e che non stanca mai (difatti ritorna più e più volte nel corso di tutti e tre i film di Monicelli). A ribadire la reiterata freschezza dell'artificio goliardico è Gastone Moschin (il quale interpreta l'architetto Rambaldi nella trilogia) in un'intervista rilasciata a *la Repubblica* nel 2015: «oggi l'Italia non è più un Paese per le zingarate, mentre le supercazzole non passano mai di moda. (...) ne vedo ancora tante, ma quelle ci sono sempre state.»¹⁸. Questo sottile miscuglio di parole senza senso, dentro una struttura che ha tuttavia la parvenza di essere corretta e compiuta, è, come già detto, semplice solo in apparenza. Ne riporterò alcuni esempi per cercare di enucleare la tecnica con cui viene costruita.

Il primo uso di supercazzola da parte del conte Mascetti avviene poco dopo l'inizio dell'atto I: i ragazzi passano a prendere il Necchi, proprietario del bar omonimo e di fronte al quale siedono in macchina. Per esortarlo a scendere cominciano a clacsonare irritantemente, cosa che attira l'attenzione di un indispettito vigile urbano; questo si avvicina, e dopo un breve dialogo in cui minaccia di multarli per schiamazzi interviene il conte:

«Conte: - Tarapia tapioco. Prematurata la supercazzola o scherziamo?

Vigile: - Prego?

¹⁷ *Amici miei – Atto I*

¹⁸ Intervista di Francesco Furlan a G. Moschin per *La Repubblica*, “Moschin: vi dico perché in Italia non è più tempo di zingarate”, pubblicata il 15 ottobre 2015 ([link](#))

C: - No, mi permetta. No, io, scusi, noi siamo in quattro. Come se fosse antani anche per lei soltanto in due, oppure in quattro anche scribai con cofandina, come antifurto, per esempio.

V: - Ma che antifurto! Questi signori stavano suonando loro. Non s'intrometta.

C: - Aspetti, mi porga l'indice, ecco lo alzi così. Guardi! Lo vede il dito? Lo vede che stuzzica, che prematura anche. Allora io le potrei dire anche con il rispetto per l'autorità che anche soltanto le due cose come vicesindaco, capisce?

V: - Vicesindaco?»¹⁹

Ci sono alcune parole inventate che ritornano in diversi sketch del personaggio, quali "supercazzola", che dà il nome all'artificio ironico, "antani", "tarapia tapioco". Hanno comunque un suono tipicamente italiano, non significano nulla e vengono inserite dentro a frasi che hanno perlomeno un inizio e una fine, ma che vengono ingarbugliate tramite la mescolanza di significanti vuoti e altre parole con un significato preciso. Sono queste ultime quelle atte principalmente a confondere l'interlocutore, a convincerlo di qualcosa: è il caso di "antifurto" e di "vicesindaco". L'interlocutore, in questo caso il vigile, coglie solamente le parole il cui contenuto semantico può essere più coerente con il contesto; quindi "antifurto", come se il conte stesse affermando che il suono del clacson fosse derivato da questo, e "vicesindaco", che ha probabilmente lo scopo di intimorire l'agente, facendogli nascere il dubbio di aver fermato persone con conoscenze altolocate. L'ambiguità della supercazzola si riversa completamente sull'ascoltatore, il quale è inizialmente propenso a pensare che sia lui stesso a non aver compreso appieno ciò che gli viene detto; proprio in quel momento gli artefici della beffa vengono smascherati, mettendosi a ridere:

«(MELANDRI RIDE)

V: Basta così! Mi seguano al commissariato!»²⁰

Il vigile si accorge allora dell'intenzione ironica dei suoi interlocutori, ed è facile pensare che successivamente non sia più propenso a ritenere le informazioni dategli come vere. Ciononostante gli amici non si danno per vinti: interviene allora il Perozzi (P. Noiret), sostenuto dal conte, interrompendo la minaccia del vigile:

¹⁹ *Amici miei – Atto I*

²⁰ *Ibidem*

«Perozzi: - No, attenzione! No, attenzione antani secondo l'articolo 12 abbia pazienza, sennò, posterdati, per due, anche un pochino antani in prefettura...

Conte: - Senza contare che la supercazzola prema turata ha perso i contatti col tarapia tapioco.»

L'intervento di un'altra persona per la supercazzola è un sostegno essenziale: un interlocutore può credere, nel caso si tratti di un solo attore dello scherzo, di aver a che fare con una persona un po' matta, a cui non bisogna dare corda; ma se sono due è difficile credere che siano entrambi poco centrati, ergo è più naturale mettere prima in dubbio la propria capacità di comprensione, di convincersi di aver perso il filo del discorso.

Si potrebbe obiettare che le vittime della supercazzola nel film sono comunque attori, consapevoli di dover essere presi in giro e di dover stare al gioco. Senza tener conto della plausibilità delle scene in cui vengono mostrate le beffe, dato comunque soggettivo e discutibile, ciò che affermo riguardo alle reazioni di un interlocutore vittima di una supercazzola è anche sulla base di tentativi personali di metterla in atto, spesso sostenute da un altro compagno di celia. È inoltre interessante aggiungere alcune curiosità di retroscena dei film di *Amici miei*, a sostegno della veridicità degli effetti delle beffe prodotti sui malcapitati. Abbastanza noto è, per esempio, che nella scena più famosa dell'atto I, ossia gli schiaffi alla stazione, dove gli amici si appostano presso il binario di un treno in partenza e schiaffeggiano i passeggeri affacciati ai finestrini girati per salutare i propri cari (cosa purtroppo impossibile al giorno d'oggi, data la diversa conformazione dei treni), le comparse che interpretano i viaggiatori del treno erano ignari del fatto che avrebbero ricevuto dei ceffoni veri, e di conseguenza le reazioni risultano estremamente credibili. Altro caso di comparse che subiscono un inganno goliardico è quello della scena della torre di Pisa in *Amici miei – Atto II*: gli amici si fingono addetti alla manutenzione e intervengono a Pisa per raddrizzare la torre, con tanto di furgone con attrezzi e palanche di sostegno, e durante le riprese succede questo: «Mentre stavamo girando la scena arrivò un pullman di turisti giapponesi, Monicelli li fece chiamare e li coinvolse per sostenere la torre. Loro non capirono bene che cosa stava succedendo, ma parteciparono.»²¹. Non si tratta comunque di un argomento scientificamente comprovabile, né di un tema particolarmente conosciuto e discusso: sta al buonsenso e all'interesse del lettore lasciarsi condurre attraverso il tentativo di dispiegare il curioso artificio ironico che è la supercazzola.

²¹ G. Moschin, intervista di La Repubblica

Consideriamone ora un altro eclatante esempio, tratto dall'atto II, il cui interprete è di nuovo il conte Mascetti. Dopo aver trascorso quasi un mese assieme a un amante, senza aver badato a spese e accumulando così un debito stratosferico con l'hotel in cui alloggiavano i due, egli si defila cercando di far perdere le sue tracce e lasciando alla donna il conto da pagare; tuttavia questa riesce a trovarlo:

«Carmencita: - Ma tu perché sei andato via, non hai telefonato, niente!

Conte: - Carmencita, amore mio, sono un uomo d'affari, blinda la supercazzola prematurata, una cosa d'asegni, tarapia tapioca, tarapioca tapia, dollari, sterline, allaccia scarpa, scarpallaccia, dico d'albergo, ma tu?»²²

Il Mascetti tenta evidentemente di convincerla che egli si è dovuto improvvisamente assentare per ragioni di lavoro urgenti, usando espressioni quali “uomo d'affari”, “cosa d'asegni”, “dollari”; notevole è l'effetto ironico di “allaccia scarpa, scarpallaccia”, il cui rimando è probabilmente quello di un uomo d'affari in ghingheri, il quale impiega diverso tempo per allacciarsi scarpe eleganti. Nonostante sia scorretto dal punto di vista lessicale e grammaticale, non è difficile inferirne l'immagine precedentemente descritta o qualcosa di simile. La genialità delle supercazzole del conte Mascetti sta proprio in questo: nel produrre suoni che possano plausibilmente corrispondere a delle immagini coerenti con il contesto, e inserirli in frasi che abbiano solo la parvenza di essere sensate. Caratteristiche simili le si ritrovano nella poesia metasemantica di Fosco Maraini: ne tratterò un parallelo nel seguito della tesi. In tale descrizione mi limito comunque a indicare le supercazzole interpretate dal personaggio di Tognazzi; già l'intervento del Perozzi nell'esempio citato antecedentemente, per esempio, ha caratteristiche differenti.

Sono inoltre presenti altri interessanti casi considerati “supercazzole *ante litteram*”. Il più famoso, indicato dalla enciclopedia Wikipedia, è «Pape Satàn, pape Satàn aleppe», verso iniziale dell'atto VII dell'Inferno scritto da Dante Alighieri nella sua opera prima, la *Divina Commedia*:

«Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»,
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe,

²² *Amici miei – Atto II* (1982, regia di M. Monicelli)

disse per confortarmi: «Non ti nocchia
la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
non ci torrà lo scender questa roccia.»²³

Virgilio, il “savio gentil”, cerca di confortare Dante dopo tali parole proferite da Pluto, guardiano del IV cerchio: ne si potrebbe quindi dedurre che l’effetto da esse prodotto sia di minaccia. Tuttavia, sussistono numerosissime teorie sul significato di questo verso senza senso, elaborate sulla base di analisi a livello pragmatico, contestuale fino a interpretazioni linguistico-letterali²⁴. «Quanto allo spirito con cui le parole vengono pronunciate, le proposte fondamentali sono cinque: si tratta di un grido di meraviglia; di dolore; d'invocazione a Satana; d'ira; di minaccia. Molti tra gli antichi commentatori e non pochi tra i moderni vedono in pape (papae) un termine latino, noto ai lessici medievali, già proprio del linguaggio comico classico, e analogo a forma greca: una interiectio admirantis, un'interiezione di meraviglia equivalente a un " oh! "»²⁵. Secondo queste interpretazioni sarebbe quindi il tono con cui le parole vengono pronunciate a dare il senso alla frase. Altre teorie fanno invece riferimento ad alcune parole che potrebbero essere storpiature di lemmi di lingua latina, ebraica, greca o persino derivanti da dialetti italiani («Sorgi, Satana, aiutami, affrettami alleppare " (Torquati; ' alleppare ' significherebbe " fuggire "»²⁶); «numerosi i sostenitori di un'espressione in lingua francese, che avrebbe significato una battuta polemica contro l'ingordigia della casa di Francia (e per il Dionisi Pluto sarebbe allora Filippo il Bello): così sin dalla nota interpretazione del Cellini (" Paix, paix, Satan, paix, paix, Satan, allez! paix ", Vita Il 27)»²⁷. Neanche analisi più legate alla linguistica sembrano comunque soddisfare la spiegazione di questo verso più che mai dibattuto. Ciò che andrebbe a mio parere preso maggiormente in considerazione è il contesto in cui viene espresso: quindi a chi è rivolto, qual è la reazione di questo, come l’effetto di tali parole si protrae eventualmente nella conversazione. Ma soprattutto sarebbe di ben più notevole aiuto indagare sul perché l'autore abbia scelto una tale espressione, cosa che ho potuto fare, nel caso di *Amici miei*, tracciando un parallelo tra la supercazzola e la biografia di Tognazzi, nonché parte del pensiero e delle intenzioni di Monicelli, ma che non si può di certo svolgere nel caso di Dante Alighieri. Non è mia intenzione comunque accumulare l'ennesimo tentativo di parafrasi del verso dantesco:

²³ Dante Alighieri, *Divina Commedia – Inferno*, VII, vv. 1-6

²⁴ Cfr. Treccani online, Enciclopedia dantesca, voce “Pape Satàn, pape Satàn aleppe”

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem

l'esempio è infatti atto a mostrare quanto sia incredibile, e anche un po' buffo, che parole senza senso, proferite (o scritte) da una persona che si tende a prendere sul serio o, detta con Grice, che ci si aspetta essere quantomeno informativa ai fini della comunicazione, possano dare adito a cotanta attenzione.

Ci sono numerosi altri esempi di ciò che si potrebbe associare alla supercazzola: spaziando oltre alla lingua italiana, possiamo citare il concetto inglese di "gobbledygook", o "gibberish", nato probabilmente attorno al XVI secolo, ma la cui etimologia non è certa²⁸. Questo tipo di linguaggio nonsense si riferisce a discorsi poco chiari, legati spesso al burocratese, all'uso eccessivo di termini specifici oscuri ai più, o semplicemente all'articolazione poco precisa o eccessivamente rapida delle parole. Questo concetto è stato usato svariate volte in ambito politico, spesso per indicare una politica di governo basata su molte chiacchiere e pochi fatti.²⁹ L'intenzione nell'uso di questo tipo di linguaggio non è, comunque, quella di confondere l'interlocutore per burlarsene, ma piuttosto per sviare o nascondere qualcosa: un uso che descriverei come "passivo", di difesa. Una supercazzola alla Tognazzi, invece, con lo scopo di farsi beffa dell'ascoltatore, possiede una connotazione d'uso "attivo", di attacco alla vittima dello scherzo, con conseguente creazione di un effetto ironico, invece assente nei discorsi dei politici abbindolatori.

Servendoci della pragmatica e degli studi di Grice abbiamo visto come la supercazzola violi i principi comuni e razionalmente accettati tra due interlocutori; la linguistica, tuttavia, non concede a mio parere la possibilità di tracciarne una panoramica soddisfacente. È un approccio ancora troppo logico e schematico per potersi addentrare nella sofisticatezza e nella particolarità dell'ironia della supercazzola. Può essere allora curioso passare all'ambito letterario, tracciando un parallelo tra l'espedito ironico monicelliano e la metasemantica di Fosco Maraini.

5. La metasemantica

Fosco Maraini (15 novembre 1912 – 8 giugno 2014) è stato un etnologo, fotografo e scrittore italiano³⁰, noto soprattutto per i suoi romanzi autobiografici d'interesse orientalista; meno

²⁸ Wikipedia, voce "Gibberish"

²⁹ Cfr. ibidem

³⁰ Cfr. Wikipedia, voce "Fosco Maraini"

conosciuta è invece la sua produzione poetica raccolta nell'opera *Le fànfole* (1966), in cui lo scrittore sviluppò il concetto di “metasemantica”. La metasemantica

«nell'accezione proposta dall'autore va oltre il significato delle parole e consiste nell'utilizzo, all'interno del testo, di parole prive di referente, ma dal suono familiare alla lingua a cui appartiene il testo stesso, e della quale deve seguire comunque le regole sintattiche e grammaticali (in questo caso, la lingua italiana). Dal suono e dalla posizione all'interno del testo si possono attribuire significati più o meno arbitrari a tali parole.»³¹

L'introduzione della raccolta presenta quelle che l'autore riconosce come le caratteristiche del linguaggio metasemantico. Innanzitutto non viene seguito il normale principio di arricchimento della lingua, per cui a un dato oggetto extralinguistico viene attribuito un nome, ma vengono creati dei suoni, caratterizzati da fonemi tipicamente italiani, che evocano nel lettore determinate immagini a fronte del suo bagaglio di esperienze e conoscenze³². Al lettore viene quindi richiesto «un massiccio contributo personale»³³. Di nuovo, come per la supercazzola la maggior parte della “responsabilità cognitiva” ricade sull'ascoltatore/lettore. La terza caratteristica del linguaggio marainiano è la predilezione della connotazione rispetto alla denotazione³⁴: così la comprensione del testo può essere solo conseguente a un particolare sforzo d'inferenza in cui vanno colte sfumature, probabili intenzioni dell'autore, sempre alla base delle proprie capacità intellettive, venendo a mancare il più comune rapporto 1:1 di simbolo-significato. Significanti vuoti, insomma, da riempire creativamente. Non sorprende, a questo proposito, che le supercazzole nella trilogia di *Amici miei* siano sempre direzionate a persone grette, non abbastanza scaltre da poter svelarne il trucco.

La poesia più famosa, e forse più riuscita, della raccolta di Maraini è *Il lonfo*, di cui è presente anche una brillante interpretazione di Gigi Proietti. Tuttavia, trovo più curioso riportare un esempio meno conosciuto di poesia metasemantica dell'autore, ovvero *Auschwitz*:

«È orrendo; ho dravicato con fernizia
i lemi vagolucci e badolini;
urlavano i biscàccheri in egrizia
ed io li sgritticavo nei butrini.

³¹ Wikipedia, voce “Metasemantica”

³² Cfr. D. Baglioni, *Poesia semantica o perisemantica? La lingua de Le fànfole di Fosco Maraini (Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, 2007, Salerno Editrice Roma)

³³ F. Maraini, *Gnòsi delle Fànfole* (Baldini Castoldi Dalai, 1994 Milano), p. 16

³⁴ Cfr. D. Baglioni, op. p. 473

Ho visto da vicino lo sbraniere
 drugnare i lollipodii fumidiosi.
 Furtavano le sdrindula! Il mazziere
 reppava a genfi i bògheri lermosi!
 Perché non flonsi? Almeno le sbidogna
 avessi dremolito, almeno i bati
 avessi smolgorato dall'infroga.
 Non ho più lage! I bogri allutulati
 rivedo nelle béscide fetogna,
 e un màrego m'azzeffa i patafati.»

Questa poesia è la più discussa della raccolta, dato il tema delicato, e probabilmente per questo è stata esclusa dalla nuova edizione del 1994 della Baldini Castoldi Dalai, Milano. Addentrandosi nell'opera innanzitutto questo, come gli altri esperimenti di metasemantica, va letto lentamente, poiché altrimenti «correndo si riduce ad un bantù, un tocarico, un burusciaschi insensato»³⁵; solo allora cominciano a riconoscersi, grazie a fonemi evocativi e lemmi che richiamano la lingua italiana, immagini che Maraini cerca di imprimere nei suoi versi. Riconosciamo anzitutto le urla (v. 3), le fosse comuni (“butrini”, v. 4, ricollegabile a “botro”), il carnefice (“sbraniere”, v. 5) e i fumi degli inceneritori (“fumidi osi”, v.6); Maraini sembra inoltre suggerire un particolare ruolo dell'io narrante, ossia dell'osservatore o persino del soldato carnefice (“io li sgritticavo”, v. 4). Anche le “sdrindula” (v. 7) sembrano suggerire le grida di dolore delle vittime. In generale, i fonemi utilizzati producono suoni duri (vedi ad esempio il suono duro della “r” accostato a consonanti, come “butrini”, “sbraniere”, “dremolito”), descrivendo, almeno musicalmente, in modo efficace gli orrori del campo di concentramento. A questo proposito esistono altri tentativi letterari ancora più estremizzati, dove l'autore si limita a trascrivere suoni: è il caso della poesia *schtzngrmm* di Ernst Jandl (1 agosto 1925 – 9 giugno 2000), di cui riporto i primi 4 versi:

«schtzngrmm
 schtzngrmm
 t-t-t-t
 t-t-t-t

³⁵ Fosco Maraini, op. p. 20

[...]»³⁶

Rispetto alla poesia metasemantica di Maraini in questo caso è ancora più difficile scorgervi un linguaggio inventato, data anche la difficile pronuncia dei suoni. Tuttavia, l'effetto è simile: nel segno "schtzngrmm" un parlante tedesco non fatica a interpretarne la parola *Schützengraben*, in italiano "trincea", mentre "t-t-t-t" sarebbe la trasposizione in lettere del suono di un'arma da fuoco automatica. Mentre però Jandl non si spinge a inventare parole, Maraini fa uso del linguaggio senza senso, poco affermato nella letteratura e sicuramente ancor meno in ambiti tematici delicati quali l'olocausto, poiché viene più spesso ricollegato a finalità scherzose (v. *Il lonfo* e l'interpretazione di Proietti). Non è da escludere, forse, che il poeta abbia così tentato di alleviare la gravità del tema, arrivando magari a beffarsi della morte stessa come in *Amici miei*. Comunque, «di là dai giudizi di valore, in *Auschwitz* Maraini sembra aver trovato funzionale l'uso di una lingua (...) per una tragedia di cui, se è possibile analizzare il "come", è difficilissimo o impossibile afferrare il "perché".»³⁷

L'analisi del "come" va effettuata non tanto nel testo in sé degli artifici linguistici quali la supercazzola e tutti gli altri esempi sopracitati: non possiamo che arrivare a constatare l'importanza dei suoni, l'esistenza di rimandi fonemici e morfologici a parole esistenti; la pragmatica, come abbiamo visto, fa un ulteriore passo, andando a sviscerarne le caratteristiche contestuali. Stiamo parlando però di interpretazioni artistiche a tutti gli effetti e dai richiami teatrali: la supercazzola di Tognazzi nasce in un contesto cinematografico, e la poesia metasemantica di Maraini è incomprensibile o perlomeno molto povera se non ne si accentua la lettura a voce alta (lo stesso vale per Jandl). Oserei inoltre affermare che se potessimo ascoltare i primi versi del Canto VII dell'*Inferno* letti da Dante, comprenderemmo sicuramente in modo più chiaro le intenzioni dell'autore. La situazione così si complica notevolmente: non è sicuramente possibile enuclearne una critica efficace basandosi solo su considerazioni legate al testo, muovendosi quindi entro scienze linguistiche che escludono, anche se ragionevolmente (e appunto per questo limitanti), opinioni e interpretazioni personali, o che propongono teorie che siano il più possibile condivisibili. Bisogna lasciare spazio al gusto personale, ai propri interessi e creatività, e sarà venendo meno a un approccio razionale che questa tesi e il suo contenuto risulteranno più avvincenti. Come già premesso, la mia intenzione non è di convincere:

³⁶ E. Jandl, *schtzngrmm* (1957)

³⁷ D. Baglioni, op. p. 483

semplicemente di incuriosire, di lasciare una flebile traccia che possa dare adito a una riflessione, a un piccolo pensiero fine a se stesso, o anche semplicemente a un momento di distrazione.

Il rimando letterario di Fosco Maraini a sostegno della tesi è servito più probabilmente, come poi la letteratura in generale, a porre più domande di quante ne vengano soddisfatte; ci fa tuttavia notare la vastissima portata del discorso senza senso e del suo sofisticato uso ironico. Un altro esempio degno di citazione, questa volta preso dall'ambito teatrale, è il grammelot di Dario Fo.

5.1 Il grammelot

Il grammelot diventa famoso nel teatro italiano grazie a Dario Fo, e spesso ne viene considerato l'inventore, nonostante il concetto abbia origine nella Commedia dell'Arte rinascimentale a seguito della Controriforma:

«È noto che il grande esodo dei comici dell'arte avvenne nel secolo della Controriforma, che decretò lo smantellamento di tutti gli spazi teatrali, oltraggio alla città santa. [...] La maggior parte delle compagnie, specie le più prestigiose, (...) furono costrette ad andarsene per trovare lavoro altrove. Si verificò una vera e propria diaspora dei comici. [...] All'inizio, la grande difficoltà fu quella del comunicare: anche se alcuni conoscevano già il francese e lo spagnolo, non tutti erano in grado di farsi intendere perfettamente. Perciò spinsero al massimo il gioco mimico, e risolsero di inventare espedienti davvero geniali pur di arrivare alla massima intesa col pubblico. [...] L'obbligo di sviluppare l'intelligenza del gesto e dell'agilità del corpo per arrivare a una sintesi espressiva trovò grande propulsione nell'invenzione dello sproloquio onomatopeico che, unito alla pantomima, determinò la felice nascita di un genere e di uno stile irripetibile e ineguagliabile: la Commedia dell'Arte.»³⁸

È quindi un espediente teatrale che non si sviluppa in Italia, ma all'estero e in particolare in Francia, dalla cui lingua si presume il concetto provenga: “grommeler” significa infatti borbottare³⁹. Il dizionario Zanichelli lo definisce così: «emissione di suoni simili, nel ritmo e nell'intonazione, a espressioni di una lingua, senza la pronuncia di parole reali, che caratterizza la

³⁸Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore* (2009 ed. Einaudi), pp. 134, 137

³⁹ Cfr. Treccani online, voce “grammelot” in Vocabolario online

recitazione comica o farsesca di alcuni attori». Risulterebbe purtroppo complicato riportarne un esempio di Dario Fo, dato che è inutile, se non impossibile, eseguirne una trascrizione, e la descrizione che ne fa l'autore stesso nel *Manuale minimo dell'attore* è troppo prolissa e poco efficace ai fini esemplificativi. Una delle sue interpretazioni di grammelot più famose è quella dove l'autore gorgheggia un inglese maccheronico imitando a gesti e suoni un tecnico britannico, il quale deve spiegare il funzionamento di un motore. La caratteristica più interessante è che anche in questo caso, ancora di più che negli esempi precedenti, la recitazione ha un ruolo fondamentale: sarebbe inutile, ripeto, soffermarsi su borbottii, suoni, imitazioni di parole in sé riprodotti dall'autore-attore, mentre può essere un'attenta osservazione della sua interpretazione a svelarci la sua funzione ironica. Il ritmo incalzante trattiene l'interesse del pubblico, le espressioni del viso atte a imitare una persona seria in un contesto ridicolo creano una sorta di tensione divertente; caratteristiche, queste, importanti anche nel caso della messa in scena di una supercazzola, dove il ritmo dato dalla tonalità non può vacillare, rischiando di perdere, più che l'interesse, la credibilità dell'attore, e l'espressione seria determina quell'ambiguità dove gioca tutta l'ironia della beffa. Comunque, vale di certo la pena guardare una delle recitazioni di grammelot di Dario Fo, il quale con la sua spiccata bravura da intrattenitore riesce a catalizzare l'attenzione solo con l'emissione di suoni strani e il movimento del proprio corpo. Il suo scopo, però, non è sicuramente quello nascosto di ingannare e beffarsi del pubblico, ma quello esplicito di divertire, dato il contesto (lo spettacolo) predisposto a quel preciso fine. È curioso notare che il grammelot incontri lo scopo della supercazzola in un malizioso desiderio di Fo, chiarito nel suo *Manuale*:

« Devo confessare che uno dei miei sogni segreti è quello di riuscire, un giorno, ad entrare in televisione, sedermi al posto dello speaker che dà le notizie del telegiornale e parlare, per tutto lo spazio della trasmissione, in grammelot... Scommetto che nessuno se ne accorgerebbe: Oggi traneuguale per indotto-ne consebase al tresico imparte montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepalico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava internario anche nale perdi più albato - senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo masso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del Pontefice in diverica lonibata visito opus dei. Per una buona mezz'ora, si potrebbe continuare imperterriti.»⁴⁰

⁴⁰ Ibidem, p. 174

Questo suo piccolo discorso è qualcosa a metà tra una supercazzola di *Amici miei* e le *Fànfole* di Maraini: sono infatti presenti parole di significato preciso e coerenti con il contesto di un telegiornale, quali “montecitorio”, “ministri”, “presidente”, nonché nomi propri quali “Craxi” o “Reagan”, mischiate a significanti vuoti alla Maraini, puramente inventati, il cui suono rimanda sempre e comunque alla lingua italiana.

6. Conclusione

Analizzando le modalità e il contesto conversazionale della supercazzola, dopo averne fornito un retroscena cinematografico nell’ambito della commedia italiana, nonché esempi a essa riconducibili, ho tentato di focalizzarmi sul perché sia nata questa forma di ironia, nonostante abbia probabilmente aperto più interrogativi di quanti non ne abbia risolti. È una forma di evasione, di divertimento, un modo per sentirsi ancora giovani, condividendo sane risate in un gioco che non invecchia mai; è un bisogno di sentirsi vivi, di scaricare per un attimo il peso delle scelte che si devono affrontare nel corso della vita. Perché sia possibile la sua riuscita è forse ancora più significativo a fronte della realtà globalizzata in cui viviamo oggi.

Circa quarant’anni fa Adriano Celentano cantava “Prisencolinensinainciusol”, una canzone a mo’ di grammelot che emula un italianizzato accento americano; in una trasmissione di Raitre, prima della sua performance, il cantautore italiano, alla domanda del perché avesse scritto un testo del genere, disse: «Ho capito che oggi nel mondo non ci capiamo più. Non c’è dialogo ormai; è rimasto solo lo sguardo, un po’ afflitto. Quindi ho ritenuto opportuno fare una canzone sviluppando il tema dell’incomunicabilità.»

Nell’era odierna della tecnica la comunicazione sta subendo un cambio radicale. Le società occidentali basate sul consumo sono tutte caratterizzate dalla massimizzazione del rendimento nella minimizzazione dello spazio occupato e tempo impiegato: allora si mandano messaggi piuttosto che chiamate, perché tanto nessuno ha più il tempo di incontrarsi di persona, sulle questioni che interessano si finisce per esprimere la propria opinione in 140 caratteri, i post più impegnati sui social network sono troppo lunghi e vengono semplicemente saltati, persi tra le vacuità di messaggi succinti e commenti scarni. Dominata ormai dalle realtà virtuali, la comunicazione interpersonale ricerca la sua isola salvifica nei contesti familiari, tra i banchi delle

scuole e delle università, ma anche lì essa si scontra con un preoccupante segno caratteristico delle nuove generazioni: la perdita graduale della capacità di ascoltare. Per non parlare di quella di leggere. Nell'incontro non si è infatti più capaci di ascoltare, di un discorso si sente solo ciò che da un interlocutore ci si aspetta e ci si ferma lì, pronti a dare il proprio sbrigativo contributo alla comunicazione. Quanto può essere facile allora tradire le aspettative conversazionali e farsi beffa di una persona che non ascolta ma sente, che non presta più di un briciolo di attenzione, che è accecato dalle proprie previsioni nella comunicazione, che percepisce solo quello che vuole sentire? Si finisce così nell'unica situazione, oltre alla relazione amorosa, che ha però tutt'altre caratteristiche, in cui ancora si parla umanamente tra questa realtà sempre più disumanizzata e tecnica: tra gli amici. Gli amici miei, con cui ho condiviso divertentissime supercazzole e a cui devo un profondo ringraziamento per l'ispirazione di questa tesi.

Divertiamoci, allora, ché di tempo per essere seri ce n'è fin troppo, e all'antani mio carissimo nel vuoto lascio l'ultima parola che nulla dice e tutto fa capire.

7. Bibliografia

Alighieri, Dante *Divina Commedia – Inferno*, (Milano Casa Editrice Sonzogno, 1957, a cura di Eugenio Camerini, illustrata da Gustavo Dorè)

Baglioni, Daniele (2007) *Poesia semantica o perisemantica? La lingua de Le fànfole di Fosco Maraini* (contenuto in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, 2007, Salerno Editrice Roma)

Fo, Dario (2009) *Manuale minimo dell'attore* (ed. Einaudi)

Grice, Henry Paul (1975) *Logic and conversation*, tr. it. (1993) *Logica e conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione* (il Mulino, trad. di G. Moro)

Maraini, Fosco (1994) *Gnòsi delle Fànfole* (Milano, Baldini Castoldi Dalai)

Tognazzi, Ugo (2006) *La supercazzola. Istruzioni per l'Ugo* (Arnoldo Mondadori Editore) a cura di Roberto Buffagni

7.1 Sitografia

Jandl, Ernst (2007)

Schtzngrmm <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/schtzngrmm-1230#.V9AOpWCKTIU>

La Repubblica online

Amici miei, *un cult lungo quarant'anni*

http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/07/31/news/amici_miei-120132941/#gallery-slider=126477092

Moschin: *Vi dico perché in Italia non è più tempo di zingarate*

http://www.repubblica.it/spettacoli/people/2015/10/12/news/moschin_vi_dico_perche_in_italia_non_e_piu_tempo_di_zingarate_-124904458/?refresh_ce

La Stampa online

La commedia all'italiana cos'è? <http://www.lastampa.it/2010/12/01/cultura/domande-e-risposte/la-commedia-all-italiana-cos-e-HHsBicKeMsce8e9PPD0wPP/pagina.html>

Lo Zingarelli 2017,

<https://u-ubidictionarycom.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16>

Treccani online, Enciclopedia del cinema

Commedia all'italiana [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Treccani online, Enciclopedia dantesca

Papè satan, papè satan aleppe [http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_(Enciclopedia-Dantesca)/)

Treccani online, Vocabolario online

Grammelot <http://www.treccani.it/vocabolario/grammelot/>

Wikipedia

Gibberish <https://en.wikipedia.org/wiki/Gibberish>

Fosco Maraini https://it.wikipedia.org/wiki/Fosco_Maraini

Metasemantica <https://it.wikipedia.org/wiki/Metasemantica>